

## L'EX-VOTO DE 1662 DE PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

Par Bernard Dorival

*Voilà trente ans paraissaient, sous la plume de Bernard Dorival, deux beaux ouvrages intitulés : Philippe de Champaigne 1602-1674. La vie, l'œuvre et le catalogue raisonné de l'œuvre<sup>1</sup>, Paris, Léon Laget, 1976. Ces deux ouvrages seront suivis de deux autres parus à Paris, chez l'auteur. Distributeur L. Laget, 1992 : Jean-Baptiste de Champaigne. La vie, l'homme et l'art, et Supplément raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne.*

*Le savant critique, fondateur du musée de Port-Royal des Champs, consacre le chapitre VIII du tome I à la « Synthèse des portraits et des peintures sacrées : l'Ex-voto de 1662 »<sup>2</sup> : il renvoie à divers textes issus de Port-Royal et relatifs à la guérison de la fille du peintre, religieuse de la célèbre abbaye sous le nom de Catherine de Sainte-Suzanne, guérison survenue le 7 janvier 1662, au monastère de Paris, situé au faubourg Saint-Jacques, dans l'actuel hôpital Cochin. Il nous a paru intéressant de reproduire ce chapitre consacré à l'Ex-voto, au moment où va s'ouvrir au Palais des Beaux Arts de Lille une magnifique exposition : Philippe de Champaigne (1602-1674). Entre politique et dévotion, exposition préparée par le directeur du musée, M. Alain Tapié, avec la collaboration de M. Nicolas Sainte Fare Garnot. La présente publication a été autorisée par Madame Dorival, à qui nous en exprimons toute notre gratitude.*

Jean Lesaulnier

---

<sup>1</sup> Les deux premiers sont devenus presque introuvables et à des prix très élevés : je dois ces indications à l'obligeance de Jean-Marie Bothorel, à qui j'exprime mes remerciements. Voir aussi B. Dorival, *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Catalogue de l'exposition de juin-octobre 1957 du Musée national des Granges de Port-Royal, éd. des Musées nationaux, 1957. Voir aussi B. Dorival, *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Catalogue de l'exposition de juin-octobre 1957 du Musée national des Granges de Port-Royal, 1957 et *Philippe de Champaigne et Port-Royal. Catalogue* de l'exposition 29 avril-28 août 1995 du Musée national des Granges de Port-Royal, par Philippe Le Leyzour et Claude Lesné, 1995. [J. L. : nous avons signé ainsi dans les notes qui suivent quelques compléments ou précisions ajoutés dans une typographie différente].

<sup>2</sup> T. I, p. 145-151 [J. L.].

Chapitre VIII  
La synthèse des portraits et des peintures sacrées :

*L'Ex-voto de 1662*

Peintre sacré et portraitiste, il allait être donné à Philippe de Champaigne, au soir de sa vie, de réaliser la synthèse de ces deux genres dans une œuvre qui est son chef d'œuvre, en même temps qu'un des tableaux les plus caractéristiques du XVII<sup>e</sup> siècle français et une des expressions suprêmes de la peinture de son temps : l'*Ex-voto de 1662*<sup>3</sup>.

Ce n'était pas la première fois que, dans un même ouvrage, il faisait preuve à la fois de son talent de portraitiste et de son talent d'artiste religieux. Déjà, dans le *Vœu de Louis XIII*<sup>4</sup>, dans le *Portrait de Louis XIV, d'Anne d'Autriche et de Philippe d'Anjou présentés par Saint Benoît et Sainte Scolastique*<sup>5</sup>, et dans celui de *Louis XIV offrant sa couronne et son sceptre à la Vierge et à l'Enfant Jésus*<sup>6</sup>, il avait représenté des personnages contemporains à côté des figures sacrées. Mais plus qu'une synthèse, il y avait réalisé une juxtaposition des deux principaux genres qu'il cultivait. Avec l'*Ex-voto de 1662*, -- où n'apparaît du reste aucune figure sacrée -- c'est d'un autre fait dont il s'agit, d'une fusion de ces deux inspirations, afin de remercier Dieu, par un tableau d'action de grâces, d'un tableau qui touchait notre peintre au plus intime de son cœur et de son âme : la guérison miraculeuse, survenue le 7 janvier 1662, de sa fille religieuse à Port-Royal de Paris, sous le nom de sœur Catherine de Sainte-Suzanne.

\*  
\* \*

Cet événement nous est bien connu, grâce à la tentative de s'en servir, afin de détourner de leur maison la foudre prête à la frapper. Déjà, six ans plus tôt, en exploitant (qu'on me pardonne ce terme) le miracle de la Sainte Épine survenu à Port-Royal de Paris le 24 mars 1656, ils avaient

---

<sup>3</sup> N° 140 du catalogue. Cf. à ce sujet notre article dans la *Revue de Louvre* de 1973, p. 337-348.

<sup>4</sup> N° 184 du catalogue.

<sup>5</sup> N° 190 du catalogue.

<sup>6</sup> N° 191 du catalogue.

amené les autorités religieuses et civiles à suspendre les persécutions dont elles les menaçaient. Aussi, en cette année où a éclaté le drame du Formulaire, purent-ils espérer éloigner l'orage grâce à ce qu'ils regardaient comme un jugement de Dieu rendu en leur faveur. De là, la lettre écrite par la mère Agnès à Madame de Foix, coadjutrice de Saintes<sup>7</sup>, celles, adressées le 13 janvier, par Monsieur Girard, docteur, à sa sœur et à Robert Arnauld d'Andilly<sup>8</sup>, et celle du Grand Arnauld à Pierre Thomas du Fossé en date du 16 janvier<sup>9</sup>. De là aussi, la relation que rédigea la sœur Catherine elle-même, et que l'on peut trouver dans les livres de l'abbé Goujet<sup>10</sup>, de Camilly de Sainte-Thérèse<sup>11</sup> et de Guilbert<sup>12</sup>. Ajoutons à ces documents de première main les récits du miracle dans différents ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup> ; et nous avons ainsi une masse de documents sur le fait qui inspira à Philippe de Champaigne ce tableau d'action de grâces.

Religieuse à Port-Royal de Paris, où elle avait fait profession le 14 octobre 1657, après avoir été pensionnaire depuis 1648, la sœur Catherine de Sainte-Suzanne de Champaigne y était tombée malade le 22 octobre 1660. Le 13 novembre -- laissons-lui à la parole -- le mal « se jeta tout à fait sur le côté droit et particulièrement sur la jambe où je ressentis de fort grandes douleurs, et je me trouvai en un moment dans l'impuissance de me soutenir dessus »<sup>14</sup>. Saignées, purgations, bains, fomentations, onctions, « tout, poursuit-elle, m'a été également inutile »<sup>15</sup>, de sorte qu'au

<sup>7</sup> Publiée par Faugère aux pages 31-33 du second tome de ses *Lettres de la Mère Agnès Arnauld [...]*, Paris, 1858.

<sup>8</sup> Publiées au chapitre XL du 1<sup>er</sup> volume de l'*Histoire des persécutions des religieuses de Port-Royal écrite par elles-mêmes*, Villefranche, et aux pages 230-231 du t. IV de l'*Histoire générale de Port-Royal [...]* de Dom Clémencet, Amsterdam, 1756.

<sup>9</sup> Publiée, sous le n° CXXXVI dans les *Œuvres de Messire Antoine Arnauld [...]*, Lausanne, 1775, t. I, p. 290-291. [Le destinataire de la lettre est en réalité non pas Pierre Thomas du Fossé, comme l'écrit Bernard Dorival, mais Claude Thaumaz. J. L.].

<sup>10</sup> Aux pages 336-345 de ses *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal*, t. I, s. 1., 1734.

<sup>11</sup> Aux pages 252-259 de ses *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal et à la vie de la Révérende Mère Marie-Angélique de Sainte-Magdeleine Arnauld, réformatrice de ce monastère*, t. III, Utrecht, 1742.

<sup>12</sup> Aux pages 34-41 de ses *Mémoires historiques et chronologiques sur l'abbaye de Port-Royal des Champs [...]*, t. III, Utrecht, 1755.

<sup>13</sup> Ainsi le *Supplément au Nécrologe de l'Abbaye Notre-Dame de Port-Royal des Champs, ordre de Cîteaux, institué du Saint-Sacrement*, par Lefèvre de Saint-Marc (1<sup>re</sup> partie, p. 467-468), le *Nécrologe des plus célèbres défenseurs et confesseurs de la foi au XVII<sup>e</sup> siècle*, publié par Cerveau, s. l., en 1751 (p. 221-222), l'*Histoire de l'Abbaye de Port-Royal, 1<sup>re</sup> partie, histoire des religieuses*, publiée par Besoigne, Cologne, 1752, t. I, p. 380-381, etc.

<sup>14</sup> Goujet, *op. cit.*, p. 337.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 338-339.

témoignage de la mère Agnès, elle devait « passer une partie du temps au lit, ou bien dans une chaise où elle ne pouvait se tenir qu'en ayant une de ses jambes haute, qui était celle sur laquelle elle ne pouvait en tout se soutenir »<sup>16</sup>. Incapable de se mouvoir, elle devait être portée « comme un enfant dans les bras »<sup>17</sup>, lorsqu'elle allait communier, et « de même, – redonnons la parole à la patiente –, au parler, quand mon père me venait voir »<sup>18</sup>.

Les médecins renoncèrent à la soigner en octobre 1661, mais les religieuses, elles, ne se tinrent pas pour battues. Bien qu'elles eussent déjà fait « beaucoup de prières et plusieurs neuvaines pour ma guérison, qu'il n'avait pas plu à Dieu d'exaucer »<sup>19</sup>, elles tentèrent, à la fin de décembre, une nouvelle neuvaine, pour laquelle la mère Agnès, qui venait de céder la direction de l'abbaye à la mère Madeleine de Ligny Séguier, montra d'abord peu d'enthousiasme. « Persuadée que Dieu me voulait malade, raconte toujours la sœur Catherine, puisqu'il ôtait à tous les remèdes et moyens humains la vertu de me guérir »<sup>20</sup>, elle y consentit cependant, mais seulement pourvu que ce fût « dans l'intention de demander à Dieu qu'il me fit la grâce de bien souffrir mon mal et de ne m'en point ennuyer. Elle vint tous les jours à la chambre où j'étais pour faire sa prière avec moi. La neuvaine commença le 29 décembre 1661 »<sup>21</sup>. Le dernier jour, 6 janvier, fête de l'Épiphanie, alors que la sœur Catherine se trouvait dans la tribune de Port-Royal de Paris, où elle avait suivi les vêpres, « la mère Agnès [...] s'approcha de moi pour faire sa prière, écrit encore la malade, mais en la commençant il lui vint un mouvement d'espérance de ma guérison qu'elle n'avait point eu pendant toute la neuvaine, n'ayant même pas eu intention expresse de la demander »<sup>22</sup>. L'état de la moniale ne s'améliora pas cependant, bien au contraire. Elle passa une nuit pire qu'à l'accoutumée, et, le lendemain matin, 7 janvier 1662, se retrouva dans la tribune de l'église clouée sur son fauteuil et la jambe droite sur un tabouret, afin d'assister de là à la messe<sup>23</sup>. Mais, au moment de la Préface, – laissons-lui à nouveau la parole –, « il me vint tout d'un coup en pensée de me lever et d'essayer de

<sup>16</sup> Agnès Arnauld, *op. cit.*, t. II, p. 31.

<sup>17</sup> Goujet, *op. cit.*, p. 340.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>23</sup> [En réalité la sœur Catherine est restée ce matin-là dans sa chambre, qu'elle ne quittera qu'après la messe de la communauté, pour aller trouver la mère Agnès, avec qui elle ira entendre une autre messe. J. L.].

marcher. Je me levai à l'heure même sans aide [...] et je fus jusqu'au bout de la chambre [...]. Je me mis à genoux sans peine pour remercier Dieu et adorer le Saint-Sacrement, parce qu'on sonna en même temps l'Élévation de la grande messe, et je me relevai de même sans difficulté »<sup>24</sup>. La religieuse qui la soignait étant venue la voir, elle se leva de nouveau, puis elle rendit chez la mère Agnès, en compagnie de qui elle s'en fut ensuite entendre la messe. Après quoi, elle descendit « un degré de quarante marches pour aller à l'avant chœur, devant le Saint-Sacrement et devant la crèche pour rendre grâces à Jésus-Christ »<sup>25</sup>, en présence de toute la communauté, qui en chanta, du coup, ensuite, une antienne de remerciement. Mais il restait encore à Philippe de Champaigne de manifester à Dieu sa gratitude. Il le fit en peignant le tableau qui nous occupe entre le 7 janvier et la mi-juin 1662, date à laquelle il dut partir pour les Pays-Bas espagnols. La toile fut ainsi achevée par son neveu Jean-Baptiste, qui y porta, dans la partie supérieure gauche, l'inscription rédigée par Monsieur Hamon, ainsi que, peut-être, par le Grand Arnould<sup>26</sup>.

\*  
\* \*

Ce tableau, « un des plus beaux qui soient sortis de ses pinceaux »<sup>27</sup>, au jugement de la mère Angélique de Saint-Jean, qui s'y connaissait, ce n'est pas d'emblée que le peintre en trouva le sujet et l'ordonnance. Deux études, un portrait de la mère Angélique<sup>28</sup> et un portrait de la sœur Catherine<sup>29</sup> prouvent, en effet, qu'il avait d'abord pensé montrer les deux nonnes symétriquement en prière de part et d'autre d'un crucifix. Le parti en était normal de sa part, d'autant qu'il s'agissait d'un tableau destiné à Port-Royal. C'était celui qu'il avait adopté, quatorze ans plus tôt, lorsqu'il avait peint le prévôt des marchands et le Corps de ville parisien agenouillés de chaque côté d'une image du Christ en croix placée sur un autel ; et c'était aussi celui qu'un inconnu – François II Quesnel probablement – avait mis en œuvre, lorsqu'il s'était agi de remercier Dieu des guérisons miraculeuses de Marguerite Périer et de Claude Baudrand. Pour un homme aussi respectueux des traditions que Philippe de Champaigne, et aussi disposé à

<sup>24</sup> Goujet, *op. cit.*, p. 343-344.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>26</sup> Cf. Geneviève Delassault, « Autour de Philippe de Champaigne », dans le *[Bulletin de la] Société des Amis de Port-Royal*, 1952, p. 31-32.

<sup>27</sup> Cf. *ibid.*, p. 32.

<sup>28</sup> N° 31 du catalogue.

<sup>29</sup> N° 155 du catalogue.

reprendre ses formules, même après de longues années, il devait être tentant de se rallier à cette solution, dont l'accent religieux, d'une part, et dont la symétrie, de l'autre, génératrice de majesté, avaient de quoi lui plaire.

Il n'en fit heureusement rien, et, à ce pari banal, préféra celui dont témoigne son œuvre. Parti surprenant, il faut bien l'avouer, et dont, seules, l'habitude que nous avons de ce tableau, ainsi que l'ignorance où nous sommes, la plupart du temps, de ses circonstances, nous empêchent de nous étonner. Et cependant quel choix a fait Philippe de Champaigne ! Des épisodes de la guérison miraculeuse de sa fille, cinq offraient une belle matière à ses pinceaux : les premiers pas de la malade recouvrant l'usage de ses jambes, la révélation qu'elle en fait à sa sœur infirmière, celle dont elle prend ensuite la mère Agnès pour témoin, leur action de grâce à la crèche, l'antienne, enfin, chantée par la communauté. C'était là cinq scènes « iconogéniques », et l'on imagine bien celles qu'eussent représentées tels artistes de son siècle. Par son pathétique pathologique, la première eût séduit un Ribera ; l'allure dramatique de la deuxième et de la troisième avait tout pour tenter un Caravage ; un Murillo eût été sensible à la pieuse ferveur de la quatrième, tandis que le « triomphalisme » de la dernière se serait accordé au génie et à la spiritualité d'un Rubens. Philippe de Champaigne élit un autre objet, et, aux diverses circonstances qui accompagnèrent le miracle du 7 janvier, préféra cet instant où, la veille du soir, citons à nouveau sa fille parlant de la mère Agnès, « il lui vint un mouvement d'espérance de ma guérison qu'elle n'avait point eu pendant toute la neuvaine »<sup>30</sup>. Plutôt que de peindre le miracle matériel, si je puis dire, il peint cette seconde privilégiée de la prière d'Agnès Arnauld où l'antique moniale a la révélation que Dieu va l'exaucer. Tant cette illumination intérieure, ce contact de la créature et du Créateur, lui paraissent plus importants que le prodige par lequel celui-ci bouleversera le lendemain l'ordre de la Création. Il opte donc pour cette représentation, et cela, au mépris des nécessités de la peinture, condamnée à l'ordinaire à exprimer les faits naturels plutôt que les inexprimables états surnaturels. C'est là, certes, à tous égards, le choix étonnant d'un sujet qui étonne.

Mais, à l'analyse, la façon n'étonne pas moins dont il a mis ce sujet en œuvre. Cette scène qu'il va susciter sur sa toile, il n'en a pas été témoin. Il lui serait loisible, par conséquent, de l'imaginer. Il n'en fera rien, cependant. Pourquoi ? Un texte nous l'apprend, que nous trouvons dans un volume conservé par la Société de Port-Royal sous la cote PR 164 et intitulé *Divers actes, lettres et relations des Religieuses de Port-Royal du Saint-Sacrement touchant la persécution et les violences qui leur ont été faites au*

<sup>30</sup> Goujet, *op cit.*, p. 342.

*sujet de la signature du Formulaire*, s.l.n.d. On y lit, à la page 42, que l'artiste « a peint lui-même la mère Agnès et sa fille en la MEME POSTURE<sup>31</sup> qu'elles étaient l'une et l'autre en faisant la neuvaine ensuite de laquelle ce miracle arriva ». Dans ce souci de vérité convient-il de voir une manifestation, parmi beaucoup d'autres, de la docilité de Philippe de Champaigne envers les êtres et les choses ? Je ne le crois pas, et pense qu'ici, il faut discerner un souci d'un autre ordre, religieux celui-ci. Quand on se rappelle, en effet, une phrase de Martin de Barcos conseillant aux artistes de se conformer scrupuleusement au texte de l'Écriture, sous prétexte que « c'est un sorte d'impertinence que de vouloir faire mieux que ce qui a été inspiré par Dieu », et quand on la rapproche du mot célèbre de Pascal<sup>32</sup> sur les événements, expression de la volonté divine, on en acquiert la conviction que, voyant dans les faits, tels qu'ils se produisirent le 6 janvier 1662, la manifestation même de la Grâce, Philippe de Champaigne a voulu respecter les uns à la lettre, parce que c'était en même temps adorer l'autre et, davantage, se laisse inspirer par elle.

Devant donc représenter sa fille étendue et la mère Agnès priant à ses côtés, cet homme, qui n'avait guère de puissance inventive, demanda des suggestions aux tombeaux contemporains, ces tombeaux dont la formule consistait souvent à l'installer, l'un au-dessus de l'autre, l'orant et le gisant traditionnels : ainsi en allait-il dans le cénotaphe d'Henri de Guise à Eu (Fig. CXVIII). Juxtaposant ce qui était superposé dans la sculpture funéraire, notre peintre fait de l'orant la mère Agnès et sa fille du gisant, ce gisant qui, fréquemment, dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, était montré, comme elle, le buste redressé. Ainsi en avait fait François Anguier<sup>33</sup> dans les figures d'Henri et de Marie-Félicie de Montmorency qu'il avait installées dans leur mausolée de Moulins (Fig. CXIX). De là s'expliquent, en partie, l'allure sculpturale, que revêtent sous les pinceaux de Champaigne les deux personnages, leur grandeur et leur majesté, d'une puissance plastique vraiment monumentale.

Classique par ces qualités et parent à la fois de Georges de La Tour, des le Nain et de Poussin, Champaigne l'est encore, lorsqu'il modifie la réalité dans le sens de la convenance, lorsqu'il convoite une indétermination génératrice de suggestion et de poésie, et lorsqu'enfin, il installe, pour ainsi

<sup>31</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>32</sup> « Si Dieu nous donnait des maîtres de sa main, oh ! qu'il leur faudrait obéir de bon cœur ! La nécessité et les événements en sont infailliblement », Pascal, le *Mystère de Jésus*, *Pensées*, édition Lafuma, Paris, 1951, p. 488.

<sup>33</sup> À noter que Philippe de Champaigne était avec lui, ainsi qu'avec son frère Michel, puisqu'il en fit le portrait qu'il exposa au Salon de 1673. Cf. les n<sup>os</sup> 138 et 867 du catalogue.

parler, derrière la scène qu'il représente, des arrière-plans chargés de signification. La première de ces opérations, j'en vois la manifestation dans l'attitude qu'il donne à sa fille. Le témoignage de la mère Agnès est, à cet égard, formel : la malade était assise « dans une chaise où elle ne pouvait se tenir qu'en ayant une de ses jambes hautes »<sup>34</sup>. Cependant, plutôt que de lui donner cette posture bizarre et inesthétique, Philippe de Champaigne a préféré l'installer dans une sorte de chaise longue, sur l'extrémité de laquelle reposent ses deux pieds joints. Quand la réalité peut choquer et déplaire, l'artiste classique de croit en droit de prendre à son égard des libertés, et Racine ne fera pas autre chose quand il transformera la Bérénice de l'histoire dans le personnage que l'on sait.

Tout de même qu'il installera tant de ses créatures dans ce vestibule qui faisait éclater en rires stupides les Romantiques, incapables de comprendre la poésie de l'indéterminé, tout de même notre peintre situe sa fille et la mère Agnès dans un cadre mal défini. La scène qu'il représente se passa dans la tribune (qui existe toujours) de l'église de Port-Royal de Paris. Est-ce cette tribune qu'il peint ici ? Est-ce la cellule de la sœur Catherine ? Est-ce une autre pièce du couvent ? C'est un lieu – et c'est cela qui compte – habité par la pauvreté, par la prière et par le Christ. C'est ce que nous enseignent les murs sans tentures, passés à la chaux, le parquet grossier, l'ameublement fruste, le vespéral posé sur la chaise de paille et la Croix, surtout, accrochée au mur. C'est toute la vie monastique que l'artiste suggère de la sorte, par ces quelques détails si bien choisis et si bien rendus que la nature morte de droite se charge de spiritualité et se change en chose sacrée. Ainsi Racine évoquera par quelques vers, dans *Bajazet*, tout le mystère sanglant du sérail.

Non moins spécifique du classicisme français du XVII<sup>e</sup> siècle est le besoin d'indiquer plus qu'on ne représente, besoin dont témoigne le reliquaire posé sur les genoux de la sœur Catherine. C'est, semble-t-il, celui de la Sainte Épine, dont l'attouchement avait déjà guéri Marguerite Périer et Claude Baudrand. Non pas celui de son ostentation, telle que le souvenir nous en est conservé dans les deux portraits des miraculées, mais le centre de celui qui, remanié par la suite, est conservé aujourd'hui par la Société de Port-Royal et se trouve reproduit à la planche 129 du livre d'André Hallays et Augustin Gazier *Port-Royal au XVII<sup>e</sup> siècle*. Ainsi sont rappelés deux autres jugements en faveur de l'abbaye, et est affirmée la conviction que le Seigneur éprouve pour elle une dilection particulière. Champaigne ne veut pas seulement le remercier de la guérison de son enfant ; il veut aussi, en

---

<sup>34</sup> Agnès Arnauld, *op. cit.*, t. II, p. 31.



prévision de la persécution qui menace, reconforter les filles de Port-Royal, en leur affirmant que leur cause est celle-là même du Tout-Puissant.

D'une habileté consommée dans le choix du cadre et des accessoires, il fait preuve d'une maîtrise égale dans l'exécution du tableau. Du point de vue chromatique, peu de tons, et l'on pourrait même dire une quasi-absence de couleur, s'il est vrai que le blanc, le noir et le gris, qui dominent dans cette page, ne sont pas des couleurs. En fait de couleurs proprement dites, quelques rouges et des jaunes qui virent à l'ocre. Rien que des tons chauds, mais que met en valeur une note de froid : celle, presque unique dans tout le tableau, du coussin bleu-lavande posé sous les pieds de la sœur Catherine. Mais combien subtile est cette symphonie économe et combien rigoureuse l'unité de ses éléments, la preuve en est fournie par le reliquaire blanc placé sur le giron de la malade et par le vespéral que l'on voit sur la chaise. En l'un, à des accents de jaune et de rouge est associé un point bleu ; et l'autre, qui donne la clef du système chromatique, fait voisiner une couleur chaude – le rouge – avec la non-couleur du noir. Aussi de cette grande page sobre, se dégage-t-il une musique chaleureuse, mais qui est jouée en sourdine, correspondant à la ferveur cachée de ces âmes en prière, dont elle constitue tout à la fois l'équivalence picturale et le véhicule de nature à nous la faire percevoir, percevoir et partager.

Simple et savante, l'architecture colorée de cette toile l'est moins toutefois que son architecture linéaire<sup>35</sup>. Elle est fondée, celle-ci, sur la combinaison de deux triangles rectangles qui se coupent, l'un dans lequel est enfermé le personnage de la sœur Champaigne et l'autre dans lequel l'est celui de la mère Arnauld. De là, une dominante d'obliques, mais d'obliques qui ne créent pas une impression de mouvement, prisonnières qu'elles sont de trois verticales dont le parallélisme augmente la rigueur. Dans la partie gauche, la figure de la mère Agnès constitue cet accent vertical, que prolongent et multiplient, pour lui conférer plus d'assise, les deux pieds du tabouret. Au centre, l'angle du mur joue le même rôle, sur lequel s'accroche le pied du fauteuil de la sœur Catherine. À droite, la Croix et la chaise s'acquittent de la même fonction. Ainsi la composition est-elle rythmée par ces accents qui la scandent, et qui montent d'autant mieux que l'artiste a eu soin d'en mettre en valeur l'ascension par quelques horizontales discrètes, celles que constituent les rainures du plancher. L'ascension des âmes des deux religieuses vers Dieu trouve de la sorte sa traduction plastique, ascension parallèle, également sereine, et qui s'accomplit de conserve dans un « climat » déjà surnaturel.

<sup>35</sup> Pour son organisation rythmique, cf. la fig. CXXV, où M<sup>lle</sup> Elisa Maillard a mis en évidence l'utilisation du Nombre d'or par Philippe de Champaigne.

Ce « climat », Philippe de Champaigne le crée, en effet, par le moyen de la lumière et de l'espace. Très frappant, le traitement, ici, de la première se remarque d'emblée. Au centre de la toile, un faisceau tombe, venu on ne sait d'où, qui atteint l'ancienne abbesse à la hauteur de son menton et la jeune religieuse à celle du reliquaire posé sur ses genoux. Ce faisceau, il importe de le souligner, n'est pas celui du jour qui éclaire la scène. Ce jour vient latéralement de la gauche, laissant dans l'ombre une moitié du visage d'Agnès Arnould et éclairant de plein fouet celui que lui offre Catherine de Champaigne, dont la silhouette se détache sur le mur du fond. Ainsi percevons-nous, d'abord, que deux lumières se rencontrent dans cette toile, l'une qui est la nôtre, celle de notre monde, propre à modeler les formes et à déterminer les ombres, et une autre, qui n'a pas les mêmes fonctions, mais qui, mieux affirmée dans le tableau, est certainement, nous n'en pouvons douter, plus importante et plus vraie.

Cette confrontation de la nature et du surnaturel, le traitement de l'espace la rend perceptible avec une maîtrise encore plus souveraine. Pourquoi ces obliques dont nous avons dit plus haut la dominante, et qui, en s'incurvant çà et là, en se creusant ou en se gonflant, perdent la sécheresse qu'elles auraient pu autrement avoir et conférer mal à propos à la peinture ? Les unes, dirigées du bas à gauche vers le haut à droite, sont constituées par le dos de la mère Agnès et par le contour droit du corps de sa compagne. Orientées en sens contraire, les autres sont créées par la partie supérieure du tabouret, le bas de la robe de la sœur Catherine, le siège de la chaise de droite. Fidèle à l'habitude, que nous lui avons déjà vu suivre, de ramasser en un élément clef et d'y résumer ses partis, Philippe de Champaigne synthétise ces directions dans les bras transversaux des deux croix dont s'orne la scapulaire des nonnes. De ce jeu d'obliques naît ainsi un espace, mais un espace qui, on ne saurait trop le remarquer, n'est pas l'espace perspectif de la Renaissance italienne<sup>36</sup>. Sans doute, ici encore, le plancher joue-t-il un rôle, dont les rainures, mais, cette fois, les rainures verticales, créent, discrètement la fuite de la perspective. Mais, en même temps et surtout, elles n'en mettent que mieux en évidence l'élaboration de cette profondeur aberrante qui résulte du jeu des diagonales contrariées. Nous en voici introduits, du coup, dans un univers ambigu, que la perspective

---

<sup>36</sup> On notera qu'en adoptant ce parti pour susciter la troisième dimension, Philippe de Champaigne a rejoint la formule classique en Extrême-Orient, celle dont le Degas de l'*Absinthe*, les Impressionnistes et les Post-Impressionnistes tireront les ressources que l'on sait. Mais il est bien évident que, tandis que ceux-ci *suivront* les leçons de l'estampe japonaise. Champaigne, qui les ignore, les a retrouvées dans son effort pour créer un espace qui ne soit pas celui, usé, et, pour ici, trop réaliste, des Florentins du Quattrocento.

traditionnelle ne suffit pas à définir, qu'une perspective autre évoque mieux, et qui est d'autant plus ambiguë qu'en certain endroit du tableau il se volatilise. Cet endroit, c'est précisément celui où glisse cette lumière d'en haut remarquée tout à l'heure. Insistons un moment sur le traitement que Philippe de Champaigne inflige au mur du fond. Sa rencontre est bien marquée avec la paroi de droite, et l'angle qu'ils créent, bien perceptible. Puis, soudain, cette muraille de gauche semble se casser, être enfoncée par ce rais de lumière, et, quand on devrait la retrouver, au-delà de ce large pinceau de clarté, elle disparaît, ou plutôt se métamorphose. Elle n'est plus une muraille, sauf dans sa partie basse, là où le plancher la rencontre ; elle devient simplement le lieu de l'inscription rédigée par Monsieur Hamon, le chant clos du chant d'action de grâces. À cet égard encore, les réalités visibles s'abolissent dans les invisibles.

Surprenant par l'usage que Philippe de Champaigne a fait des ressources qu'il avait apprises et de celles qu'il s'était, en cette occasion, forgées *l'Ex-voto de 1662* ne l'est pas moins dans l'expression de sa spiritualité. Ici, aucune représentation du surnaturel, au contraire de ce que pratiquaient alors, dans les pays catholiques, tant de peintres, et même ceux dont l'art est le plus chargé d'intériorité. Que l'on compare cette toile avec telles autres toiles qui représentent, elles aussi, des miracles, comme la *Messe de Saint Martin* de Le Sueur au Louvre ou l'admirable *Messe du R. P. Pedro de Cabañuelas* peinte par Zurbarán au monastère de Guadalupe ; et l'on ne pourra pas être frappé par sa différence avec ces ouvrages. Le Sueur n'a pas laissé de montrer, au-dessus de saint Martin, la boule de feu miraculeuse, et d'en souligner le caractère de prodige par l'étonnement de la femme campée au premier plan. Zurbarán, tout de même, a peint l'hostie qui apparaît au R. P. de Cabañuelas au-dessus de l'autel, pour apaiser ses doutes sur la présence réelle, et a marqué la surprise du moine à cette apparition. Dans *l'Ex-voto de 1662*, rien de tel. Pas de prodige, mais la conviction implicite que le signe matériel importe moins que la rencontre de Dieu dans la prière, la foi et la Grâce.

Que ce soit là la certitude la plus profonde de Philippe de Champaigne, j'en vois la preuve dans un autre tableau de sa main, la *Sainte Julienne* qui fait l'objet du n° 128 du catalogue, et où il a procédé de même. Devant peindre la vision d'une moniale qui aperçut le disque lunaire taché, et apprit de Dieu que cette tache signifiait qu'il manquait quelque chose au culte chrétien, la vénération du Saint-Sacrement, il ne lui fut évidemment pas loisible d'escamoter cette lune maculée. Mais, tout en la peignant, il peignit surtout la cistercienne en prière, et, au lieu de la montrer regardant

l'astre, la représenta à genoux devant un autel et concentrée dans son adoration. Tant l'essentiel, pour lui, c'est la contemplation.

Aussi les deux religieuses de l'*Ex-Voto* ne se livrent-elles à rien d'autre. Fait significatif : elles sont côte à côte et ne se regardent pas. Davantage même, elles ne regardent rien de terrestre, et le peintre rejoint ici leur père spirituel, Saint-Cyran, qui avait écrit : « Les choses visibles me sont comme les invisibles et les invisibles comme les visibles »<sup>37</sup>. On sait, -- Émile Mâle l'a bien établi<sup>38</sup> -- combien volontiers et combien souvent, avec quel abus même, serait-on parfois tenté de dire, les artistes catholiques du XVII<sup>e</sup> siècle ont représenté des personnages extatiques. Du Bernin sculptant la *Transverbération de Sainte Thérèse par l'amour divin*, à Van Dyck, Murillo et Vouet peignant, l'un, ses *Sainte Rosalie couronnée par les Anges*, l'autre sa *Vision de Saint Antoine de Padoue* et son *Saint Diego d'Alcalá soulevé par l'extase*, et, le dernier, son *Extase de la Madeleine*, la liste est innombrables des Italiens, Flamands, Espagnols et Français, qui traitèrent ce sujet, et même souvent avec bonheur, en parvenant à s'élever à une authentique densité spirituelle. Champaigne, cependant, se sépare d'eux. Il ne peint pas sa fille et la mère Agnès en extase, mais – qu'on me permette ce néologisme – en « instase ». L'extase – l'étymologie du mot l'atteste – c'est un mouvement, donc un acte, qui arrache l'âme à elle-même (*ex*) pour l'amener à se tenir (*stare*) en Dieu. Ici c'est Dieu qui descend habiter dans les deux religieuses, comme descend vers elle le rayon lumineux, dont nous avons parlé plus haut, et dont nous comprenons mieux maintenant la signification. Résidant en elles (*in*), il les installe dans un état dont la durée et la nature s'opposent aux caractères de l'extase. C'est dire qu'au dynamisme baroque et à son éthique de l'acte, Champaigne préfère l'attitude, que l'on peut qualifier de classique, fondée sur l'expérience d'une permanence intérieure. Ce faisant, il relève de l'idéal spirituel de ce qu'on a appelé « l'école française » issue principalement de Bérulle. Ici, Dieu est devenu « *interior intimo meo* », comme le disait saint Augustin, qu'il est bien à propos de rappeler au sujet des filles de Port-Royal, et leur permet de témoigner avec saint Paul : « Ce n'est plus moi qui vis, c'est le Christ qui vit en moi »<sup>39</sup>.

Le Christ... Comment ne pas remarquer sa présence dans le tableau qui nous occupe ? On notera d'abord que c'est à Lui que s'adresse l'action de grâces rédigée par Hamon, comme le faisait aussi l'inscription portée sur le portrait de Marguerite Périer. « *Christo sospitori* », lisait-on en bas de

<sup>37</sup> Cité par J. Orcibal, *Saint-Cyran et le Jansénisme*, Paris, 1961, p. 56.

<sup>38</sup> Cf. Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 151-201.

<sup>39</sup> Paul, *Épître aux Galates*, II, 20.

cette effigie. « *Christo uni medico animarum et corporum* », lit-on sur la partie gauche de l'*Ex-voto de 1662*. À cet égard, la spiritualité de Port-Royal et celle de Philippe de Champaigne sont filles de celle de Bérulle. Comme la sienne, elles sont essentiellement « christocentriques ».

Mais que, dans la grande famille bérullienne, elles apportent leur note propre, la preuve m'en paraît la présence de la croix dans la partie droite du tableau étudié. Parmi les divers aspects du Christ, elles envisagent surtout le Christ de la Passion. Ce n'est pas un hasard si la mère Angélique écrivait, parlant de Philippe de Champaigne en 1658 : « Je le supplie de songer à la Passion »<sup>40</sup>, et si le seul tableau, à notre connaissance, que l'artiste ait offert à un membre de sa famille, ait été un *Christ en croix*, celui qui fait l'objet du n° 2043 de notre catalogue. Mais peut-être est-il encore plus significatif de le voir, quand il peint avec la collaboration de son atelier deux *Bons Pasteurs*, l'un, pour Port-Royal, et l'autre, pour l'abbaye parisienne de Saint-Victor, placer devant les pieds du premier une branche d'épines, que son collaborateur n'installera pas devant ceux du second. Le Christ de Port-Royal et de Champaigne, c'est le Christ dont Isaïe avait pu prédire : « C'est par ses meurtrissures que nous avons été guéris »<sup>41</sup>. Ainsi prend tout son sens, dans l'*Ex-voto de 1662*, la Croix accrochée à la muraille de droite. C'est par sa mort en croix que le Christ a guéri la sœur Catherine de Champaigne.

Mais la Grâce de Dieu – c'est un vieil adage de la théologie – respecte la nature. Aussi, Philippe de Champaigne, en grand portraitiste qu'il est, a-t-il soin de noter les nuances de cette « instase », selon l'âge, le tempérament, la spiritualité des deux nonnes qui la vivent. La prière de la

<sup>40</sup> Angélique Arnould, *Lettres manuscrites* (conservées par la Société de Port-Royal sous la cote PR 16, p. 130. [Cette lettre d'Angélique n'est connue que par une copie du manuscrit de la Bibliothèque de Port-Royal, P.R. 16, p. 129-130 (le copiste la donne comme de 1650, ce qui manifestement une erreur : B. Dorival propose l'année 1658, *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, p. 18 ; mais on peut, selon toute vraisemblance, plutôt retenir la date de 1657). La mère Angélique termine sa lettre ainsi : « Je vous supplie, quand vous verrez Monsieur votre bon père, de lui faire nos très humbles recommandations et je le supplie de songer à la Passion ». La fin du post-scriptum de la lettre est difficile à interpréter : « Sa signification précise nous échappe. La mère Angélique conseille-t-elle à Philippe de Champaigne de méditer sur la Passion ? Ou fait-elle allusion à un tableau relatif à quelque épisode de la Passion qu'il lui aurait promis ? », écrit B. Dorival, *Catalogue* 1957, p. 19. La « reconnaissance » de la religieuse (B. Dorival a lu, par erreur, « notre reconnaissance », au lieu de « nos très humbles recommandations ») pourrait avoir été « motivée par le don exceptionnellement généreux », pour reprendre l'expression de B. Dorival, qui ajoute : « Quant au second membre de phrase, sa signification précise nous échappe. La mère Angélique conseille-t-elle à Philippe de Champaigne de méditer sur la Passion ? Ou fait-elle allusion à un tableau relatif à quelque épisode de la Passion qu'il lui aurait promis ? » (*ibid.*, p. 19). J. L.J.

<sup>41</sup> *Isaïe*, LIII, 5.

mère Agnès n'est pas identique à celle de la sœur Catherine. Jeune, mais malade, celle-ci oppose son visage diaphane au masque rugueux de celle-là. Également habitées par une présence surnaturelle, elles le sont différemment, l'une, d'une façon que l'on serait tenté de dire plus positive, celle que lui vaut une longue existence de contact avec Dieu, et, l'autre, que la souffrance spiritualise, d'une manière comme moins incarnée. Expert dans l'art de saisir l'individualité de ses modèles, Philippe de Champaigne nous rappelle par là qu'il travaille en un temps d'individualisme qui consacre le triomphe de l'humanisme. Sa spiritualité est résolument humaniste.

Elle est également strictement ecclésiale, je veux dire par là que dans l'*Ex-voto de 1662*, l'économie de la Grâce respecte aussi la hiérarchie d'Église. Pour atteindre la sœur Catherine, elle passe par la mère Agnès. C'est ce que signifient, dans le tableau, les mains. Celles de la vieille abbesse se dressent comme actives ; celles de la jeune religieuse s'abaissent, réceptrices. Pointées vers le ciel, les uns sont comme le paratonnerre qui attire le flux divin et qui le conduira aux autres, prêtes à l'accueillir. Pour avoir été, cinquante ans durant, au service de Dieu, et avoir porté, longtemps et à plusieurs reprises, le poids de Port-Royal, Agnès Arnauld est devenue le trait d'union entre le Tout-Puissant et les filles de son monastère. L'ordre surnaturel se conforme à l'ordre religieux. Respectueux des hiérarchies, Champaigne sait, affirme et enseigne, dans la peinture qui nous occupe, que celui-ci, quand il fonctionne ainsi qu'à Port-Royal, n'est pas seulement l'image et le signe de celui-là, mais qu'il en est aussi l'agent, le *sacrement* : nouvelle pièce à verser au dossier qu'il constitue au bénéfice de la sainte maison menacée.

\*  
\* \*

Action de grâces, d'abord, d'un père reconnaissant et qui répète les mots prononcés par Pascal au lendemain du miracle de la Sainte Épine : « Comme Dieu n'a point rendu de famille plus heureuse, qu'il fasse aussi qu'il n'en trouve point de plus reconnaissante ! »<sup>42</sup> ; mais plaidoyer aussi en faveur d'une cause qu'il juge celle-là même de Dieu ; affirmation encore de sa spiritualité de chrétien pétri de la spiritualité de Port-Royal, manifestation, en outre, de ses certitudes d'homme, épris de convenance, d'ordre, de hiérarchie, de discipline, de rigueur, de concentration, de permanence et d'absolu ; mise en œuvre, enfin, de ses ressources les plus

<sup>42</sup> Pascal, *Pensées*, éd. Lafuma, Paris, 1951, p. 491.

accomplies de peintre, de peintre qui se dépasse ici et fait preuve d'une invention et d'une audace que l'on n'attendrait guère de lui, *l'Ex-voto de 1662* exprime tout de Philippe de Champaigne et le meilleur de Philippe de Champaigne. Il constitue ainsi cette suprême réussite qu'il est parfois donné à tels artistes de se produire, et où, favorisés d'un véritable état de grâce, ils apparaissent comme les agents d'une force qui leur permet de se dépasser. Si grand que soit notre peintre dans tels de ses chefs-d'œuvre, il est ici plus grand encore, ne fût-ce que parce que cet *Ex-voto* est vraiment la synthèse de son art de portraitiste et de son art de peintre religieux, le résumé complet de sa production. Mais ce tableau-somme, qui est aussi un tableau-sommet, constitue en plus un témoignage incomparable sur le milieu du peintre et sur son époque. C'est toute la spiritualité de l'« école française » en général, et celle, singulièrement, des gens de Port-Royal, qui y trouve son expression. C'est aussi tout le génie classique de son temps qui y manifeste son goût de la vérité corrigée par le souci des convenances, son amour de la litote, son « art de suggérer le plus en disant le moins », ainsi que l'écrivait excellemment André Gide, son penchant pour le dépouillement et l'intériorité, bref quelques-unes de ces qualités – fruits d'une civilisation suprême – qui ne se retrouvent en peinture, à un degré aussi éminent, que chez Poussin, d'une part, et, de l'autre, chez Georges de La Tour. Image d'un miracle, *l'Ex-voto de 1662* peut apparaître comme une espèce de miracle, le dernier mot d'un siècle qui a mérité à juste titre le nom de Grand et celui d'un lieu qui en fut peut-être le lieu le plus haut. Il est vraiment le témoignage complet de Philippe de Champaigne, de Port-Royal et du XVII<sup>e</sup> siècle français, au tribunal des hommes, de l'histoire et de Dieu.